

LA PAROLA E IL SILENZIO IN VIRGINIA WOOLF E NATHALIE SARRAUTE

ABSTRACT

L'idea della creazione letteraria come equivalente verbale di una realtà altra, come trasposizione dall'ordine della sensazione o del pensiero all'ordine della parola, accomuna la concezione estetica di Virginia Woolf a quella di Nathalie Sarraute. Ambedue le scrittrici manifestano una smisurata fascinazione nei confronti del linguaggio pur non perdendone di vista i limiti e le manchevolezze, che rendono necessario lo sforzo di ricondurlo alle sue origini preverbal, emotive, pulsionali. L'enfasi, infatti, è posta sull'incommensurabilità tra una realtà fluttuante e amorfa quale è l'universo psichico, o la labilità delle impressioni, e la fissità, la rigidità, la linearità del *medium* linguistico, che rischia in ogni momento di immobilizzare e devitalizzare la sensazione o il pensiero di cui è espressione. Entrambe le autrici esplorano dunque le potenzialità della sfera del non-detto, di quel silenzio che talvolta possiede un valore comunicativo superiore a quello della parola e ne evidenzia/compensa i limiti, manifestando una assenza e al contempo un surplus di significato. Lo stile di Virginia Woolf e di Nathalie Sarraute si farà quindi vago e allusivo, secondo un'estetica dell'indeterminatezza e dell'incompiuto (data, tra l'altro, dall'uso pervasivo dell'ellissi e dei puntini di sospensione) finalizzata a congiungere la sfera psichica e la realtà del linguaggio, anche tramite la sua assenza.

This essay explores the idea that Virginia Woolf and Nathalie Sarraute share an analogous conception of the literary creation as a verbal equivalent of our inner life, or direct transcription of thoughts and sensory perceptions. Both writers manifest an immense fascination for language without underestimating its faults and limits, which require the effort to go back to the vividness of its pre-verbal and emotional sources. As a matter of fact, they often deplore the hiatus between the transient and amorphous nature of our inner life on the one hand, and the rigidity and linearity of language on the other, or the "petrifying" power that sometimes words seem to have when they immobilise or devitalise our purest sensations. Thus Virginia Woolf and Nathalie Sarraute manipulate language to make it a subtle instrument; they investigate the expressive potential of the unsaid, and praise silence as a suggestive medium manifesting, but also compensating, the limits of language, or showing both a lack and a surplus of meaning. As a consequence, their style becomes allusive, vague and elliptical (especially through a pervasive use of dots), in order to represent our inner life in an extremely authentic way, or to demonstrate that sensation and language can be merged also in the absence of the latter.

La produzione letteraria di Virginia Woolf si caratterizza notoriamente per una sorprendente coerenza e omogeneità, da cui emerge il profilo di una autrice per la quale esistenza e scrittura costituiscono un nesso indissolubile, al punto che è nella perfetta coincidenza di vita e arte che si individua la genesi del processo compositivo. Ai fini dell'attività creatrice la capacità ricettiva, ovvero l'acuta sensibilità che l'autrice è consapevole di possedere e che si manifesta in episodi

di vita quotidiana, è tanto importante quanto la padronanza del linguaggio: è attraverso la parola, infatti, che ella tenta di trasformare il privato in pubblico, di fornire un'adeguata rappresentazione della realtà sia interiore che esteriore, di comunicare il significato profondo delle cose, l'essenza folgorante della visione. Se il processo compositivo è concepito sia come registrazione delle impressioni che la mente riceve dal mondo esterno, sia come presa di coscienza del reale che coincide con una proiezione empatica del sé (ovvero della rivelazione esperita) sull'oggetto percepito, la scrittura costituisce dunque il punto d'approdo di un percorso che dall'interpenetrazione di coscienza e mondo – risultante da tale carattere “bidirezionale” del rapporto tra *self* autoriale e realtà circostante – conduce ad una struttura rappresentativa ottenuta mediante il linguaggio:

I keep thinking of different ways to manage my scenes; conceiving endless possibilities; seeing life, as I walk about the streets, an immense opaque block of material to be conveyed by me into its equivalent of language. (Olivier Bell 1979, p. 214)

In Virginia Woolf, infatti, la creazione letteraria è sempre considerata come equivalente verbale di una realtà altra, come trasposizione dall'ordine della sensazione o del pensiero all'ordine della parola, un tratto che la accomuna profondamente – come si vedrà in seguito – a Nathalie Sarraute:

I have to watch the rooks beating up against the wind, which is high. And still I say to myself instinctively ‘What’s the phrase for that?’ and try to make more and more vivid the roughness of the air current and the tremor of the rooks wing [...]. But what a little I can get down with my pen of what is so vivid to my eyes, and not only to my eyes: also to some nervous fibre or fan like membrane in my spine. (Olivier Bell - McNeillie 1982, p. 191)

[...] one’s thoughts. Suppose one could catch them before they became “works of art”? Catch them hot and sudden as they rise in the mind – walking up Asheham hill for instance. Of course one cannot; for the process of language is slow and deluding. One must stop to find a word; then, there is the form of the sentence, soliciting one to fill it. [...] What I thought was this: if art is based on thought, what is the transmuting process? I was telling myself the story of our visit to the Hardys. And I began to compose it [...]. But the actual event was different. (Ivi, p. 102)

Un simile processo di trasmutazione comporta inevitabilmente la necessità di prendere in considerazione due tipi di questioni, relative tanto all'oggetto quanto al mezzo della rappresentazione: da un lato definire la natura della realtà sia interiore che esteriore, dall'altro testare la validità del linguaggio in quanto strumento di espressione e di significazione. Per la Woolf l'interesse a riflettere tanto sulla coscienza quanto sul mondo circostante è pari a quello mostrato nei confronti del *medium* utilizzato per fornirne un equivalente, come dimostrano gli interrogati-

vi che ella si pone in materia di linguaggio, espressi sia negli scritti privati¹, che negli interventi critici, che – secondo una tendenza tipicamente metanarrativa e autoriflessiva – nei romanzi stessi. Secondo quella modalità ambivalente e bipolare che le è propria, il linguaggio costituisce per Virginia Woolf uno strumento necessario e al contempo insufficiente, carico di potenzialità evocative e, per lo stesso motivo, difficile da padroneggiare:

Now we know very little that is certain about words, but this we do know – words never make anything that is useful; and words are the only things that tell the truth and nothing but the truth. [...] Now, this power of suggestion is one of the most mysterious properties of words. Everyone who has ever written a sentence must be conscious or half-conscious of it. Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations – naturally. They have been out and about, on people's lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them to-day – that they are so stored with meanings, with memories, that they have contracted so many famous marriages. (Woolf 1966c, pp. 245-248)

Per la scrittrice il linguaggio rischia di rappresentare un ostacolo: le parole, quasi sclerotizzate da secoli di usi e associazioni, sono state coniate sulla scorta delle cose, hanno la stessa “durezza” delle cose, e proprio per questo rivelano tutta la loro impotenza nel momento in cui vengono dirette su una realtà fluida e informe quale è l'universo psichico. Da un lato, il linguaggio è sempre e necessariamente in ritardo rispetto al vissuto, di cui deve cogliere il carattere estremamente complesso e mutevole; ciò comporta sia una pari complessità dell'universo linguistico, sia la necessità di un continuo adeguamento che è sinonimo di sopravvivenza e vitalità:

Perhaps that is their most striking peculiarity – their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-

1. Il diario della scrittrice, pubblicato in cinque volumi tra il 1977 e il 1984, contiene interessanti riflessioni al riguardo, alcune delle quali sono riportate più avanti. Ad una attenta analisi, l'epistolario appare altrettanto significativo: per citare un esempio, in una lettera a Ethel Smyth del 28 settembre 1930 la Woolf descrive la creazione letteraria in termini di una discesa in profondità simile a quella di un sommozzatore che si immerge negli abissi marini, dove è possibile catturare un nucleo di significato, simboleggiato dalla luminosità della perla, e portarlo in superficie attraverso un mezzo espressivo che, tuttavia, è necessariamente approssimativo (data l'ineliminabile eterogeneità, sul piano ontologico, di forma e sostanza) e che rischia dunque di svilire l'inestimabile importanza di un momento epifanico, lasciandone svanire il significato, o addirittura alterandolo profondamente: «I shall [...] let myself down, like a diver, very cautiously into the last sentence I wrote yesterday. Then perhaps after 20 minutes, or it may be more, I shall see a light in the depths of the sea, and stealthily approach – for one's sentences are only an approximation, a net one flings over some sea pearl which may vanish; and if one brings it up it won't be anything like what it was when I saw it, under the sea» (Nicolson - Trautmann 1978, p. 223).

sided, flashing this way, than that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of this complexity that they survive. (Ivi, p. 251)

Dall'altro, come constaterà anche Nathalie Sarraute, la parola spesso possiede il potere di pietrificare e devitalizzare la sensazione o il pensiero di cui è espressione, o di svilire l'inestimabile importanza di un momento epifanico. Se tale è il rischio a cui costantemente va incontro lo scrittore, non per questo egli deve rinunciare a dar voce alla propria ispirazione. Al contrario, la Woolf, per cui l'esistenza è inconcepibile senza la creazione letteraria, si impegnerà strenuamente a manipolare il linguaggio affinché questo rappresenti un valido equivalente della propria visione, mentre la Sarraute, dal canto suo, scegliendo come luogo privilegiato della scrittura lo iato tra sensazione e parola, farà della sfida a esprimere l'inesprimibile il fine ultimo della propria carriera:

And when words are pinned down they fold their wings and die. (*Ibidem*)

[...] to catch and enclose certain moments which break off from the mass, in which without bidding things come together in a combination of inexplicable significance, to arrest those thoughts which suddenly, to the thinker at least, are almost menacing with meaning. Such moments of vision are of an unaccountable nature; leave them alone and they persist for years; try to explain them and they disappear; write them down and they die beneath the pen. (Goldman 1998, p. 1)

Nonostante il carattere perentorio di tali affermazioni, Virginia Woolf è perfettamente consapevole del fascino potente che le parole esercitano su di sé in quanto scrittrice. Nel saggio autobiografico *A Sketch of the Past*, ella espone la propria concezione del processo compositivo quale verbalizzazione di privilegiati "momenti di essere" in cui i sensi sono altamente ricettivi e viene a crearsi, come in una sorta di folgorante intuizione, una fruttuosa connessione tra la profusione delle sensazioni provenienti dall'esterno e il fluire della coscienza:

[...] though I still have the peculiarity that I receive these sudden shocks, they are now always welcome; after the first surprise, I always feel instantly that they are particularly valuable. And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. (Schulkind 1989, p. 81)

La creazione letteraria viene identificata con la trascrizione di un momento epifanico in cui il significato è generato a partire da un impulso proveniente dall'esterno, per poi essere oggettivato e dunque posto a distanza dal soggetto di modo da essere contemplato in assenza di partecipazione emotiva. La mente della scrittrice, dapprima in una condizione di ricettività passiva, successivamente proietta se stessa e la rivelazione esperita sulla realtà esterna; esito di tale proiezione è l'attività creatrice, che nasce proprio dal desiderio di esternare una simile esperienza mediante il linguaggio. Come è evidente, per Virginia Woolf la propria modalità istintiva e spontanea di rispondere all'esperienza non può che confluire nella scrittura, fino a creare una perfetta sovrapposizione tra i due processi, accomunati dalla profonda convinzione che esista un *pattern* oltre l'apparente contingenza del momento presente. Ciò che, a mio parere, risulta ancor più interessante è il fatto che solo attraverso la trasposizione linguistica il significato intuito diventa reale, concreto, perfettamente compiuto in se stesso; tale trasmutazione dalla realtà della sensazione a quella della parola si risolve infine, secondo un'immagine che costituisce l'essenza della scrittura woolfiana, in una compenetrazione del fluido e del discontinuo, in una unità ottenuta attraverso la giustapposizione di singoli frammenti.

L'idea della creazione letteraria come equivalente verbale di una realtà altra, come trasposizione dall'ordine della sensazione o del pensiero all'ordine della parola, accomuna la concezione estetica della Woolf a quella di Nathalie Sarraute, fondata proprio sulla centralità del rapporto tra sensazione e linguaggio:

Il me semble, quant à moi, qu'au départ de tout il y a ce qu'on sent, le "ressenti", cette vibration, ce tremblement, cette chose qui ne porte aucun nom, qu'il s'agit de transformer en langage. [...] on part en quête avec une fine pointe chercheuse, en quête de la chose sans nom, afin de la cerner au plus juste sans la trahir, sans la perdre. (Angremy 1995, p. 38)

L'universo psichico dei moti interiori da lei stessa denominati "tropismi"², delle impressioni momentanee, delle sensazioni fugaci e inattuabili che compongono la sfera del pre-cosciente e del pre-verbale costituisce da sempre il punto di partenza della narrativa sarrautiana e, al tempo stesso, il fine ultimo della sua «quête», volta – non senza un certo paradosso di fondo – a esprimere attraverso il linguaggio

2. Tra le innumerevoli definizioni del concetto formulate dalla critica sulla scia delle dichiarazioni della stessa scrittrice, quella di Gaëtan Brulotte sembra essere la più interessante: «ce mot désigne, on le sait désormais, notre vie psychologique à l'état naissant avec ce qu'elle a encore d'enracinement organique. C'est l'ensemble de nos réactions élémentaires face aux phénomènes ambiants et qui ne sont pas articulés en langage, qui ne sont pas encore codés, qui sont purs» (Brulotte 1984, pp. 44-45).

«cette chose qui ne porte aucun nom». Per quanto sia difficile individuarli e dare loro una denominazione precisa, simili stati di coscienza necessitano di una forma adeguata, cioè altrettanto spontanea, affinché possano manifestarsi all'esterno senza perdere la vitalità ad essi propria. Il processo di trasmutazione dall'ordine della sensazione all'ordine della parola equivale dunque a un movimento di progressivo affioramento dalla profondità alla superficie, che coincide per Nathalie Sarraute con lo stabilire un filo conduttore, un legame quanto più continuo e diretto – fatta salva l'innegabile incommensurabilità dei due poli che tende a unire – tra la realtà interiore e la realtà esteriore. Esso può manifestarsi anche sotto forma del movimento inverso, per cui il processo creativo sarà sinonimo di una discesa in profondità, di un atto di lacerazione della superficie delle cose affinché possano emergere, al di là delle apparenze, nuclei esistenziali profondi. Ad ogni modo, una simile poetica collocherà in primo piano l'elaborazione formale, finalizzata a una perfetta coincidenza fra tratti tematici e tratti stilistici, nonché una appassionata indagine sulle potenzialità espressive e rappresentative del linguaggio.

Nathalie Sarraute concepisce la parola come prosecuzione all'esterno dei movimenti sotterranei, come lo strumento atto a catturare ed esprimere i tropismi originatisi nelle profondità dell'io, fungendo nei riguardi di quelli da "capsula protettrice":

Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs. [...] Mais ce dialogue qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuation au dehors des mouvements souterrains: ces mouvements, l'auteur – et avec lui le lecteur – devrait les faire en même temps que le personnage, depuis le moment où ils se forment jusqu'au moment où, leur intensité croissante les faisant surgir à la surface, ils s'enrobent, pour toucher l'interlocuteur et se protéger contre les dangers du dehors, de la capsule protectrice des paroles. (Sarraute 1956b, pp. 102-104)

Secondo quanto emerge da numerosi interventi critici, oltre che dalla produzione narrativa stessa, per l'autrice francese la scrittura ricalca il percorso che dalle profondità dell'io conduce i moti interiori pressoché impercettibili sino in superficie, dove un'immagine, una variazione ritmica, o una fenditura della frase suggeriscono il progressivo affioramento di nuclei esistenziali profondi fino al loro costituire un'unità inscindibile con la parola. Quest'ultima – da intendersi come parola pura, esteriorizzata e oggettivata piuttosto che emanazione della propria soggettività, sebbene l'autrice sia indotta alla composizione da esigenze espressive autentiche e spontanee – è considerata veicolo e manifestazione superficiale della sensazione, il correlativo oggettivo di un movimento o di una impercettibile vibrazione che si genera nei più intimi recessi della psiche.

Come è evidente, per entrambe le autrici il linguaggio assume il ruolo fondamentale di tramite tra interiorità ed esteriorità, profondità e superficie. Tuttavia, la labilità delle impressioni che provengono dal mondo esterno spinge la scrittura ai limiti delle sue capacità espressive, dal momento che il carattere istantaneo e fuggitivo della sensazione risulta apparentemente incompatibile con la fissità e linearità del linguaggio. Lo iato tra ciò che appartiene alla dimensione del vissuto e ciò che invece fa parte dell'ordine del segno mette in atto quella che Valérie Minogue, in un noto saggio, chiama «the war between the petrifying power of words and the fluidity of experience»³, e che Rachel Boué definisce in termini altrettanto conflittuali: «c'est donc dans une lutte perpétuelle entre le langage qui détruit la sensation aussitôt qu'il la nomme et la sensation qui paralyse la force expressive de la parole que s'accomplit l'art de Nathalie Sarraute»⁴. Nonostante tale scarto, sia la Woolf che la Sarraute basano l'elaborazione di nuove forme espressive sulla convinzione che esiste una continuità tra la realtà interiore e il linguaggio; ad esempio, grazie al potere di quest'ultimo di evocare immagini, la scrittura può realizzare la trasmutazione dall'ordine della sensazione a quello della parola senza che la vitalità dell'impressione originaria venga perduta. A detta dell'autrice francese:

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. (Sarraute 1956a, pp. II-III)

Emblematico della scrittura sarrautiana è dunque un paradosso rappresentativo che si traduce nella spinta irrefrenabile a nominare l'indicibile, a esprimere l'inesprimibile, a catturare ciò che è ineffabile; i tropismi, infatti, affiorano in superficie soltanto attraverso un mezzo espressivo che è loro estraneo e di cui, al contempo, hanno tuttavia bisogno per manifestarsi. Se l'intenzione è quella di trovare un'espressione adeguata a ciò che per sua natura rifugge l'espressione e la nominazione, il linguaggio avrà il compito di “far sentire” piuttosto che menzionare o designare, fino a ottenere «cette interpénétration de la sensation et du langage en laquelle consiste le travail de tout écrivain»⁵. Di conseguenza, Natha-

3. Minogue 1981, p. 1.

4. Boué 1997, pp. 19-20.

5. Sarraute 1996a, p. 1688.

lie Sarraute sopperisce alla difficoltà delle parole di rendere l'estrema mutevolezza e caducità dei moti interiori mediante l'insorgere spontaneo e repentino di un'immagine che, essendo più vicina all'ordine della sensazione per via della sua indeterminatezza, costituisce l'espressione più autentica della realtà interiore.

Quella della scrittrice è una visione assolutamente complessa, e per certi versi addirittura contraddittoria, del *medium* linguistico, volta a riformularlo mettendolo in discussione, ad affinare le sue potenzialità espressive interrogandosi sulla sua validità in quanto mezzo di rappresentazione e di significazione. Da un lato le parole «ont pour elles leur souplesse, leur liberté, la richesse chatoyante de leurs nuances, leur transparence ou leur opacité»⁶, e dunque costituiscono per il romanziere «le plus précieux des instruments»⁷, e tuttavia dall'altro risulta innegabile, a detta di Nathalie Sarraute, che

[...] ces efforts pour faire accéder au langage ce qui sans cesse se dérobe ont présenté de grandes difficultés. Ces efforts, en effet, ont rencontré un obstacle redoutable, celui que dressait devant eux le langage lui-même. Un langage partout installé, solidement établi sur des positions qui paraissent inexpugnables tant elles sont universellement respectées. Là où ce langage étend son pouvoir, se dressent les notions apprises, les dénominations, les définitions, les catégories de la psychologie, de la sociologie, de la morale. Il assèche, durcit, sépare ce qui n'est que fluidité, mouvance, ce qui s'épand à l'infini et sur quoi il ne cesse de gagner. À peine cette chose informe, toute tremblante et flageolante, cherche-t-elle à se montrer au jour qu'aussitôt ce langage si puissant et si bien armé, qui se tient toujours prêt à intervenir pour rétablir l'ordre – son ordre – saute sur elle et l'écrase. (Sarraute 1996b, p. 1704)

Il linguaggio, dunque, è uno strumento prezioso ma anche “un temibile ostacolo”, un codice irrigidito dall'uso e dalle convenzioni, nonché il luogo delle designazioni astratte e delle categorie che inglobano il fluire proteiforme ed eterogeneo dell'esperienza fossilizzandolo o sottraendogli quanto esso possiede di più autentico, delimitando ciò che è per sua natura “informe”, esercitando una azione devitalizzante, pietrificante. Simili constatazioni non possono che richiamare la concezione woolfiana del linguaggio come *medium* necessario e al tempo stesso insufficiente, tanto che in alcune interviste la Sarraute echeggia posizioni della Woolf nel riconoscere al linguaggio, pur tenendo conto dei suoi limiti, un ruolo assolutamente indispensabile in quanto strumento primario del romanziere:

C'est le seul moyen. Il pourrait être plus satisfaisant. Flaubert disait que la langue française est si usée que quand on s'appuie dessus, elle se casse. Mais je ne vois pas d'autre

6. Sarraute 1956b, p. 102.

7. Ivi, p. 104.

moyen pour arriver à transmettre ce que je cherche à transmettre. Alors, je me sers de ce que j'ai, en essayant de rendre par la fluidité de la phrase cet écoulement continu, ces transformations constantes. (Finch - Kelley 1985, p. 307)

Tuttavia, se, come scrive Valérie Minogue, «it is the paradoxical task of the writer to overcome the tyrannical forces of words by means of words»⁸, scopo primario per la scrittrice sarà elaborare un'estetica dell'incompiuto, una poetica dell'indeterminatezza, che manifesti la presenza all'interno del linguaggio di un qualcosa di indicibile di natura sensoriale. Per di più, tutto nei romanzi di Nathalie Sarraute pare subordinato alla centralità del *medium* linguistico: i suoi testi si configurano come tessuti di discorsi talvolta pronunciati ad alta voce (in presenza o meno di uno scambio dialogico), talvolta pensati (monologo interiore), oppure in forma di ciò che l'autrice stessa nomina "*sous-conversation*"⁹, secondo una dinamica che vede la voce, l'oralità divenire progressivamente il centro di gravità delle sue opere.

Tra l'altro, il concetto di *sous-conversation* come insieme degli scambi non verbali che sottendono i nostri gesti e le nostre parole permette di riscontrare un ulteriore elemento di somiglianza tra la Woolf e la Sarraute. Per entrambe, infatti, le parole effettivamente proferite dai personaggi in occasione di uno scambio dialogico si caricano di un significato ulteriore derivante dalla sfera del non-detto, da quel silenzio dotato di un valore comunicativo ed espressivo che talvolta appare di gran lunga superiore a quello del linguaggio, nonché dalla componente fisica e gestuale dell'interazione. Nel caso della scrittrice inglese, come è stato giustamente osservato, vi è sempre qualcosa di taciuto al di là, o al di sotto, delle parole realmente proferite, che manifesta «the continuous conflict or creative tension between Woolf's impulse to say "the things people don't say" and her recognition of the limits on what could be said – limits that she chafed against at times»¹⁰ e che ella stessa percepì come effetto avverso dell'impotenza del linguaggio di fronte all'enorme complessità della realtà interiore. Nella narrativa di Nathalie Sarraute, invece, al venir meno di ogni distinzione tra azioni e paro-

8. Minogue 1981, p. 1.

9. Più che un concetto propriamente definito, la *sous-conversation* si oppone alla *conversation* così come i movimenti sotterranei (tropismi), che costituiscono l'essenza della nostra realtà interiore, si oppongono alla banalità dei luoghi comuni superficiali. In entrambi i casi il contrasto è giocato su ciò che è autentico, profondo, spontaneo contro ciò che è artificioso, superficiale, stereotipato. La *sous-conversation* consente spesso una sorta di telepatia tra personaggi, un'interazione a livello preverbale che in alcuni casi è possibile rinvenire anche nei romanzi di Virginia Woolf.

10. Briggs 2006, p. 163.

le (che nel romanzo tradizionale assumevano rispettivamente la configurazione della narrazione e del dialogo), tra la voce narrante e quella del personaggio (a sua volta ridotto ad una realtà anonima, suscitata dall'interno, che si dà in quanto parola), fa da controparte un metodo compositivo basato sulla sovrapposizione di differenti tipologie discorsive, nonché sulla paratassi, sull'apposizione di segmenti discontinui, sull'indeterminatezza data dall'uso pervasivo dei puntini di sospensione, che conferiscono al discorso narrativo un aspetto incerto ed ellittico, creando un duplice effetto di rottura e ripresa. Nella prosa sia di Virginia Woolf che di Nathalie Sarraute, i punti di sospensione costituiscono la rappresentazione grafica sulla pagina del silenzio e della sfera del non detto, che assumono, come già accennato, una pregnanza espressiva tanto significativa quanto quella della parola, sopperendo ai limiti di quest'ultima e indicando sia una mancanza sia un surplus di significato. D'altro canto, se la presenza pervasiva di una discontinuità frastica dovuta a pause marcate o ellissi costituisce anche solo a livello visivo una delle somiglianze più eclatanti tra lo stile della Woolf e quello della Sarraute, è pur vero che nella maggior parte dei casi essa contribuisce ad accentuare una mancanza di tipo in parte differente, ovvero, rispettivamente, la sfera del non-detto o una profonda incomunicabilità tra i personaggi dovuta essenzialmente all'inefficacia del *medium* linguistico, e un qualcosa di indicibile di ordine sensoriale che necessita piuttosto di essere trasmesso mediante l'andamento ritmico della frase o di emergere insinuandosi in una sua frattura.

Per citare un esempio rappresentativo dello stile narrativo sarrautiano, in *Les Fruits d'or* il testo si configura come intessuto di discorsi talvolta esternati, in presenza o meno di un interlocutore, talvolta pensati (in quanto *sous-conversation*), secondo una marcata tendenza ad abolire ogni distinzione tra azioni e parole, tra la voce narrante e quella del personaggio. In sostanza, in questo romanzo Nathalie Sarraute ha messo definitivamente a punto un tessuto narrativo in grado di rendere conto dell'assenza di una netta linea di demarcazione che separi interiorità ed exteriorità, il detto e il non-detto attraverso una serie di tratti formali quali segni di interpunzione, modulazioni ritmiche che mimano lo stato psicologico dei personaggi (i quali esistono metonimicamente solo in quanto voci) o l'andamento incerto del pensiero, alternanza e intreccio di varie tipologie discorsive, il tutto sotto forma di giustapposizione di brevi frasi ellittiche intervallate dal punto o dai puntini di sospensione, che mettono in evidenza l'aspetto incerto ed esitante degli enunciati e assicurano una profonda omologia tra il ritmo della frase e i moti interiori che la attraversano e la perturbano:

— Oh vous, mon petit Jean-Pierre, vous... un doigt cruel s'agite devant son nez... vous dites ça pour nous faire plaisir, on vous connaît... Il rougit, il vacille... «Mais comment?

Mais pourquoi? Pourquoi donc dites-vous ça?» Les yeux moqueurs sourient, les têtes incrédules se balancent... Ah non, ce serait trop commode: ici, on ne pénètre pas comme ça. Il faut avoir donné certaines preuves... il faut avoir un passé moins louche. [...] Il faut prendre bien garde à laisser à la porte des alliés aussi suspects, ces ralliés de la dernière heure qui jetteraient le discrédit sur la communauté. Avec calme et fermeté, d'un petit coup très léger... c'est gênant, mais tant pis... il faut, dans certains cas, dominer sa pitié... «Ce Jean-Pierre, il veut nous faire plaisir, il est bien gentil...». (Sarraute 1963, pp. 90-91)

Dal canto suo Virginia Woolf, che non ha mai fatto mistero del fascino esercitato sul suo io dalle parole, in alcuni dei suoi scritti vagheggia tuttavia la possibilità di esplorarne il potere *a contrario*, o per meglio dire *in absentia*. Si ricorderà senz'altro, in *The Voyage Out*, l'ambizione di Terence Hewet di scrivere «a novel about Silence [...] the things people don't say. But the difficulty is immense»¹¹. Tale interesse nei confronti di ciò che Julia Briggs ha chiamato «the as-yet-unsaid, or even the not-to-be-said»¹² permane come elemento costante della scrittura wolffiana lungo l'intero arco della carriera dell'autrice. Parimenti, nel saggio intitolato *Jane Austen*, ella sostiene che l'omonima scrittrice, qualora fosse vissuta più a lungo, avrebbe senz'altro messo a punto «a method, clear and composed as ever, but deeper and more suggestive, for conveying not only what people say, but what they leave unsaid»¹³, mentre altrove afferma che il significato vero «is just on the far side of language. It is the meaning which in moments of astonishing excitement and stress we perceive in our minds without words»¹⁴. Come è stato giustamente scritto riguardo al nesso tra la condizione data dall'assenza della parola e la capacità di cogliere il senso profondo dell'esistenza, «if one looks at her work, one finds that the visionary moment is usually a moment of stillness and silence [...]. Silence is the medium in which one hears the singing of the real world, and the state of betweenness in the visionary moment allows one to listen»¹⁵. Il silenzio, dunque, può anche essere interpretato come *blank*, come spazio vuoto tra parole, pensieri, immagini, eventi, insomma come qualcosa di nient'affatto trascurabile che si colloca, per l'appunto, *between the acts*, e che rimanda alla concezione tipicamente wolffiana della vita quale alternanza di “moments of being” e “moments of non-being” espressa, come si è visto, negli scritti autobiografici. In tal modo, l'atto creativo corrisponde ad una ricerca tanto del linguaggio quanto

11. Woolf 1965, p. 262.

12. Briggs 2006, p. 162.

13. Woolf 1966b, p. 153.

14. Woolf 1966a, p. 7.

15. Walker Mendez 1980, pp. 96-97.

della sua assenza, alla scelta delle parole giuste ma anche di “spazi di silenzio”:

I think I see how I can bring in interludes – I mean spaces of silence, and poetry and contrast. (Olivier Bell - McNeillie 1983, p. 332)

Now this is very profound, what rhythm is, and goes far deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing (such is my present belief) one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it [...]. (Nicolson - Trautmann 1977, p. 247)

Non a caso, nella prosa di Virginia Woolf la funzione dei puntini di sospensione è in genere quella di indicare una mancanza: mentre l'uso altrettanto frequente del *dash* invita il lettore a prendere atto di una frattura nella (dis)continuità della prosa oltre la quale esiste generalmente una prosecuzione del discorso, l'*ellipsis*, anche quando prevede la ripresa di una frase interrotta, induce a interrogarsi sull'entità di quanto è omissso e sulle ragioni di tale omissione. Più che la natura dell'elemento escluso, in realtà a catturare l'attenzione del lettore è il frequente affievolirsi della frase woolfiana fino a sconfinare nella sfera del non detto. Ad esempio, un romanzo lirico e polifonico come *The Waves*, non lontano dallo stile sarrautiano, si compone per lo più di soliloqui in cui sono registrati pensieri, sensazioni e impressioni di sei eterei individui, e la discontinuità del discorso narrativo è costantemente messa in relazione a una dimensione introspettiva e soggettiva, manifestandosi nella frammentazione del monologo interiore mediante una sapiente orchestrazione dei segni di punteggiatura. L'incertezza, e dunque l'impossibilità di concludere il discorso se non in modo indeterminato, sono convogliati dai puntini di sospensione, il cui impiego suggerisce il graduale affievolirsi della voce del personaggio o sta ad indicare, frapponendosi alle immagini che proliferano nella mente del soggetto, che esiste una feconda attività della coscienza oltre la sfera di ciò che trova espressione attraverso la parola:

They have scattered, they have foundered, all except my ship, which mounts the wave and sweeps before the gale and reaches the islands where the parrots chatter and the creepers... (Woolf 1963, p. 13)

But Bernard goes on talking. Up they bubble – images. 'Like a camel', ... 'a vulture'. (Ivi, p. 27)

In conclusione, entrambe le autrici manifestano – non senza una certa ambiguità di fondo – una smisurata fascinazione nei confronti del linguaggio pur non perdendone di vista i limiti e le insufficienze, che rendono necessario lo sforzo di ricondurlo alle sue origini preverbal, emotive, pulsionali. Nel tentativo di col-

mare lo scarto tra ciò che appartiene alla dimensione del vissuto e ciò che invece fa parte dell'ordine del segno, lo stile di Virginia Woolf e di Nathalie Sarraute si farà dunque mobile e allusivo, e avrà il compito di produrre un effetto sensibile anziché una vuota significazione, "far sentire" piuttosto che menzionare o designare, secondo un'estetica dell'indeterminatezza e dell'incompiuto (basti pensare appunto all'uso pervasivo dell'ellissi e dei puntini di sospensione) finalizzata a congiungere la sfera psichica e la realtà del linguaggio, anche attraverso la sua assenza.

Annalisa Federici
annalisafederici@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Angremy 1995 A. Angremy (éd.), *Nathalie Sarraute. Portrait d'un écrivain*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995.
- Asso 1995 F. Asso, *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Asso 1996 F. Asso, *La Forme du dialogue*, «L'Esprit Créateur» 36, 2 (1996), pp. 9-20.
- Baude 1995 M. Baude, *Le Monde du silence dans l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, in V. Minogue - S. Raffy (éds.), *Autour de Nathalie Sarraute*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, pp. 179-195.
- Boué 1993 R. Boué, *Lieux et figures de la sensation dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute*, «Littérature» 89 (1993), pp. 58-67.
- Boué 1995 R. Boué, *L'Écriture à haute voix*, «Poétique» 26 (1995), pp. 141-152.
- Boué 1997 R. Boué, *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Boué 2000 R. Boué, *Le Drame de la parole chez Nathalie Sarraute*, in P. Foutrier (éd.), *Nathalie Sarraute. Éthiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 153-168.
- Bowlby 1988 R. Bowlby, *The Dotted Line*, in Virginia Woolf. *Feminist Destinations*, Oxford, Blackwell, 1988, pp. 160-170.

- Briggs 2006 J. Briggs, *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Britton 1982 C. Britton, *The Self and Language in the Novels of Nathalie Sarraute*, «The Modern Language Review» 77, 3 (1982), pp. 577-584.
- Britton 1983 C. Britton, *Reported Speech and Sous-Conversation: Forms of Intersubjectivity in Nathalie Sarraute's Novels*, «Romance Studies» 2 (1983), pp. 69-79.
- Brulotte 1984 G. Brulotte, *Tropismes et sous-conversation*, «L'Arc» 95 (1984), pp. 39-54.
- Campbell Tidwell 2008 J. Campbell Tidwell, *Politics and Aesthetics in the Diary of Virginia Woolf*, London-New York, Routledge, 2008.
- Dazord 2003 N. Dazord, *La Phrase en devenir de Nathalie Sarraute*, in A. Fontvieille – P. Wahl (éds.), *Nathalie Sarraute du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 113-138.
- Favriaud 2003 M. Favriaud, *La Ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase*, in A. Fontvieille – P. Wahl (éds.), *Nathalie Sarraute du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 163-173.
- Finch - Kelley 1985 A. Finch - D. Kelley, *Propos sur la technique du roman. Nathalie Sarraute interviewée par Alison Finch et David Kelley*, «French Studies» 39, 3 (1985), pp. 305-315.
- Goldman 1998 J. Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Kime Scott 1988 B. Kime Scott, *The Word Split Its Husk: Woolf's Double Vision of Modernist Language*, «Modern Fiction Studies» 34, 3 (1988), pp. 371-385.
- Lala 2003 M.C. Lala, *Les Torsions du silence au creux des mots*, in A. Fontvieille – P. Wahl (éds.), *Nathalie Sarraute du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 189-195.
- Minogue 1981 V. Minogue, *Nathalie Sarraute and the War of the Words*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1981.
- Newman 1976 A. Newman, *Une Poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976.

- Nicolson - Trautmann 1977 N. Nicolson - J. Trautmann (eds.), *A Change of Perspective. The Letters of Virginia Woolf*, vol. III, London, The Hogarth Press, 1977.
- Nicolson - Trautmann 1978 N. Nicolson - J. Trautmann (eds.), *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf*, vol. IV, London, The Hogarth Press, 1978.
- O'Beirne 2005 E. O'Beirne, *Dying for Silence: Language and Its Absence in the Late Work of Nathalie Sarraute and Samuel Beckett*, «Forum for Modern Language Studies» 41, 4 (2005), pp. 396-406.
- Olivier Bell 1979 A. Olivier Bell (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, vol. I, London, Penguin, 1979 (I ed. 1977).
- Olivier Bell - McNeillie 1982 A. Olivier Bell - A. McNeillie (eds.), *The Diary of Virginia Woolf*, vol. III, London, Penguin, 1982 (I ed. 1980).
- Olivier Bell - McNeillie 1983 A. Olivier Bell - A. McNeillie (eds.), *The Diary of Virginia Woolf*, vol. IV, London, Penguin, 1983 (I ed. 1982).
- Rabaté 2000 D. Rabaté, *Le Dedans et le dehors*, in J. Gleize - A. Leoni (éds.), *Nathalie Sarraute. Un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, pp. 47-60.
- Sarraute 1956a N. Sarraute, *Préface*, in *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, pp. I-VII.
- Sarraute 1956b N. Sarraute, *Conversation et sous-conversation*, in *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 79-124.
- Sarraute 1963 N. Sarraute, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.
- Sarraute 1996a N. Sarraute, *Le Langage dans l'art du roman*, in *Œuvres complètes*, éd. par J.Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1996, pp. 1679-1694.
- Sarraute 1996b N. Sarraute, *Ce que je cherche à faire*, in *Œuvres complètes*, éd. par J.Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1996, pp. 1694-1706.
- Schulkind 1989 J. Schulkind (ed.), *Virginia Woolf. Moments of Being*, London, Grafton Books, 1989 (I ed. 1976).
- Vandivere 1996 J. Vandivere, *Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf*, «Twentieth Century Literature» 42 (1996), pp. 221-233.
- Walker Mendez 1980 C. Walker Mendez, *Virginia Woolf and the Voices of Silence*, «Language and Style» 13, 4 (1980), pp. 94-112.

- Woolf 1963 V. Woolf, *The Waves*, London, The Hogarth Press, 1963 (I ed. 1931).
- Woolf 1965 V. Woolf, *The Voyage Out*, London, The Hogarth Press, 1965 (I ed. 1915).
- Woolf 1966a V. Woolf, *On Not Knowing Greek*, in *Collected Essays*, vol. I, ed. by L. Woolf, London, Chatto & Windus, 1966, pp. 1-13.
- Woolf 1966b V. Woolf, *Jane Austen*, in *Collected Essays*, vol. I, ed. by L. Woolf, London, Chatto & Windus, 1966, pp. 144-154.
- Woolf 1966c V. Woolf, *Craftsmanship*, in *Collected Essays*, vol. II, ed. by L. Woolf, London, Chatto & Windus, 1966, pp. 245-251.